

A ICONICIDADE DE REPRESENTAÇÕES ARQUITECTÓNICAS

EM MOSAICOS PAVIMENTAIS ROMANOS

FRANCINE ALVES

Doutoranda em História da Arte
da Antiguidade. Instituto de História
da Arte – FCSH/UNL

1. Exemplo emblemático de um ícone urbano é a identificação da cidade de Paris por meio da mera representação da Torre Eiffel.

Conservado no contexto de origem, o mosaico pavimental da *Domus de Cantaber*, acima ilustrado, apresenta uma moldura ocupada por uma composição que, pela especificidade dos motivos e da respectiva organização, configura um padrão da musivária romana posto em voga nos finais da República: representações de modelos da arquitectura defensiva organizam-se em cercadura exterior de uma composição de superfície que, no caso concreto, desenvolve uma temática geométrica. A transição da temática anicónica para a figuração arquitectural é harmoniosamente conseguida através da continuidade cromática do fundo da composição, da continuidade do estilo lineal e da inspiração geométrica vertida nos princípios da simetria e repetição que organizam os motivos figurados: em fundo branco, acantonadas torres e centradas portas interrompem o aparelho isódomo regular delineado por filete negro de tesselas, configurando o seu conjunto, o tema da muralha.

Na musivária romana da Antiguidade, a ocorrência frequente de molduras figurativas como esta (ou suas variantes) aponta para um apreciado valor icónico a que não será alheio o impresso carácter urbano, e, daí, a presente reflexão sobre o seu eventual enquadramento no conceito de ícone urbano.

Este actual conceito visa a imediata identificação de um núcleo urbano por via metonímica e em esquematismo gráfico, por modo em que uma representação parcelar e de simplificado grafismo identifica o todo a que pertence, em razão da relação de semelhança entre a imagem representada (significante) e o lugar a que pertence (significado), consubstanciando, por isso, um ícone, ícone urbano¹.



FIG.1 MOSAICO PAVIMENTAL DO SÉC. II, CASA DE CANTABER – CONIMBRIGA. © DDF/IMC.

Também neste pavimento romano, a mera representação do tema da muralha remete, de imediato, para o conceito de recinto urbano, na acepção da Antiguidade, claramente expressa, p.ex., em Vitrúvio: ‘Quando ... se verificar o requisito da salubridade dos recintos urbanos a levantar ... deverão ser construídos, então, os fundamentos das torres e das muralhas...’ (*De architectura*: 1,5,1).

À dimensão urbana impressa na moldura musiva junta-se o especial tratamento estilístico dos seus significantes: em lineal grafismo, a representação das torres, portas e muralhas expressa uma rejeição de noções de profundidade, espacialidade, ilusionismo tão caras à Antiguidade². O conjunto convida ao enquadramento das imagens arquitecturais no conceito de ícone urbano.

Contudo, na contemplação desta cercadura de inspiração arquitectónica ressalta a ausência da essência do ícone urbano: na tesselada caracterização da espacialidade urbana, nada indica, sugere ou permite identificar qual o núcleo urbano, qual a cidade representada.

A exclusão de qualquer intenção identificativa de um lugar perpassa em similares composições tesseladas, dispersas por todo o Império: idênticos motivos – por formas

2. Característica apontada, p.ex., por PANOFSKY: «Estava já claramente presente na Arte bizantina a tendência para levar a cabo a redução do espaço a superfície, embora tal tendência fosse muito combatida e até repelida, por vezes, pela inclinação, vinda à tona, para o recurso à ilusão própria da Antiguidade.» in ‘*A perspectiva como forma simbólica*’, pp.49.

3. Palavras de Stella GEORGOUDI: «...pendant la longue période qui va du VIII siècle avant notre ère, jusqu'au IV siècle de notre ère, est surtout une religion civique, une religion des cités, où le religieux, le social, le politique, l'économique, forment un tout et restent étroitement liés dans la diversité de leurs aspects.», in 'Le sacrifice en Grèce ancienne, rite fondamental d'une religion polythéiste', pg.34.

4. «A uniformidade resulta do modelo de organização administrativa orientado no sentido de que «os Romanos... vão implantando por toda a parte outras tantas Romas...», como observa OLIVEIRA MARTINS na sua *História da Civilização Ibérica*, pp.52.

5. A alma romana, na expressão feliz que intitula uma das obras de P. GRIMAL.

6. De facto, PANOFKY entende que «O mundo das formas puras, reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, pode ser chamado o mundo dos motivos artísticos». E que a relação entre «motivos artísticos e combinações de motivos artísticos (composições) com temas ou conceitos» carrega o «significado secundário ou convencional», enquanto o «significado intrínseco ou conteúdo» constitui o mundo dos valores 'simbólicos'; in '*Estudos de Iconologia. Temas humanísticos do Renascimento*', pp.21-28.

mais ou menos simplificadas, mais ou menos regularizadas mas claramente extraídas de um padrão comum – com idêntica organização linear e perimetral, não contêm registo, representação que individualize o espaço que caracterizam como urbano. De tal característica intenção extrai-se que este tipo de representações de imagens da arquitectura não pode subsumir-se no actual conceito de ícone urbano, cabendo ser enquadrado, entendido na substância de uma matriz mental onde a realidade (imagens reais) é sempre acompanhada da idealidade (significado da representação), de modo que o 'religioso, o social, o político, o económico, formam um todo e ficam estreitamente ligados na diversidade dos seus aspectos'.³

Aliás, a aplicação do conceito de ícone urbano no contexto da Antiguidade romana, nomeadamente na musivária, merece alguma dúvida, porquanto imagens como, p.ex., a do Coliseu, só adquiriram o estatuto de ícone urbano bem posteriormente: passaram a identificar um lugar específico, uma cidade (Roma), perdida que fora, no Ocidente, a estrutura imperial...

No contexto da Antiguidade, a representação de imagens arquitecturais carrega importante valor propagandístico por meio da divulgação de um modelo construtivo (porque adoptado pela *Vrbs*) que deveria ser acolhido, (com maior ou menor empenho, com maior ou menor perícia, com maiores ou menores constrangimentos materiais) em todo o Império.

Daí que, repetidas formas, tendencialmente uniformes⁴, circularam (p.ex., em moedas) por todo o *Imperium*, visando – e tão só – a difusão de um modelo, a publicitação de um contexto civilizacional, visando, em suma, a expressão da *Romanitas*.⁵ Esta visão instrumentalmente modelar, focada na *Romanitas* e plasmada na romana apetência por formulários, perpassa nas imagens que moldaram o mosaico acima ilustrado e, se, por tanto, as exclui do âmbito do conceito de ícone urbano, também deixa em aberto a inteligibilidade do seu valor icónico, da sua significação.

Na busca daquela iconicidade e entendido o conceito de imagem no sentido panofskiano, ou seja, como 'motivos portadores de um significado secundário ou convencional', procedemos à leitura da ilustrada moldura musiva através da sistemática de Panofsky, porque exclusivamente dirigida à imagem visual.⁶

A imediata apreensão das formas arquitecturais dos motivos (torre, porta e muralha) constitui a factualidade do panofskiano conteúdo primário ou temático, conteúdo este que é completado pela expressividade que, aqui, se plasma no modo como, em estilo lineal e técnica branca e negra, os motivos arquitectónicos se organizam em torno da composição de superfície.

Na inteligibilidade da representação constata-se que a organização perimetral responde ao carácter da tipologia arquitectural representada (defensiva), vertendo, por tanto, a noção de limite, limite protector.

O carácter defensivo do motivo arquitectónico articulado com a sua organização compositiva (linearmente perimetral) confere uma denotação urbana ao espaço delimitado e, consequentemente, carrega a conotação ao *pomoerium*, o *post-murum*, ou seja, a zona reservada aos mortos.

Vemos pois que a relação entre os motivos e a sua organização verte uma linguagem



FIG.2 LABIRINTO QUADRADO DE QUATRO SECTORES, CASA DE CANTABER, CONÍMBRIGA. © DDF/IMC.

que diz, por modo imediato, que se está num espaço protegido, *intra-muros*, e, por modo mediato, que se está num espaço sagrado, *fanum*, num espaço de vida. Não representa, pois, um específico núcleo urbano; é a expressão plástica de uma visão própria do Homem e do Mundo vertida na denotada materialidade do mundo dos vivos (*murum*) em estreita ligação com a conotada espiritualidade do mundo dos mortos (*post-murum*).⁷

Esta a iconicidade, o significado secundário de molduras arquitectónicas como esta (de grafismo mais ou menos simplificado); daí a sua aplicação frequente em pavimentos musivos do vasto *Imperium*, publicitando uma fórmula que não tem por função identificar um lugar específico, mas sim, difundir uma visão própria do mundo: a *Romanitas*. Mundivisão essa que, no contexto desta formula representacional – vinculada à espacialidade urbana – privilegia a *Vrbanitas*, virtude cujo núcleo essencial assenta na afabilidade, na cortesia.

É, pois, um discurso de *Romanitas* e *Vrbanitas* que se verte neste tipo de molduras e cuja significação pode atingir maior amplitude indexical quando se apresentam como remate de composições de superfície com o tema do labirinto.

7. Qual «expressão de uma procura, através da referência ou representação da luta de contrários, tentando encontrar ou, pelo menos, vislumbrar uma saída para o labirinto existencial, figura tão significativamente patente em vários mosaicos de Conímbriga», M. Justino Maciel, 'Entre Constâncio II e Juliano', pp.147.

8. E diria sobre Potâmio: «A linguagem do primeiro bispo conhecido de Lisboa radica, no fundo, numa preocupação mais ideológica do que filosófica, aliás como acontece com a de Juliana. Os signos que usam contextualizam-se nos respectivos comportamentos religiosos, mas não se libertam dos referenciais do quotidiano real e cultural, preocupados que se encontram com o Homem e o seu Destino. Daí que ambos se cruzem na tomada de consciência da dialéctica Vida-Morte e/ou Morte-Vida e recorram a palavras, expressões, temas, signos artísticos e mitos para sublinhar a Vida». *Op.cit.*, pp.147.

A associação do tema da muralha ao tema do labirinto plasma, por modo mais claro, o contexto mental da Antiguidade: monstros como o Minotauro e heróis como Teseu revelam ou sugerem receios e anseios da condição humana, substância da sua limitação, da sua finitude.

Não há arbitrariedade na associação dos temas: a mensagem de protecção contida nas imagens da moldura musiva é sustentada e ampliada para um discurso de boa hospitalidade, de saudação, contidas no referente heróico daquele tema, Teseu, cujos feitos remetem para a noção de protecção e, carregam em si o sentido da boa hospitalidade, concedida, p.ex., a Édipo quando foi banido de Tebas.

Temos, pois, vertida nestas imagens defensivas a mensagem de espaço protegido, espaço de afabilidade; este discurso é reforçado na associação ao tema do labirinto, cujas conotações heróicas fazem emergir uma significação de saudação, boas vindas. A apontada iconicidade leva a que as imagens arquitectónicas deste tipo de moldura musiva não possam enquadrar-se, exclusivamente, em algum dos três tipos de signos de Peirce: a relação entre o significante (torres e muralhas) e o significado (protecção, afabilidade, cortesia) não se esgota em factores de semelhança (por isso, não é apenas *Icon*), exige a indexicalização à mundivisão romana antiga (por isso, não é apenas *Index*), pelo que não é arbitrária (não é Símbolo).

Estamos, pois, perante imagens-signo: imagem no sentido etimológico (*eikon*, em grego) e signo porque a relação entre o significante e o significado não se ajusta exclusivamente em algum dos peircianos conceitos de *icon*, *index* e *symbolus*.

Figurações como a ilustrada consubstanciam imagens-signo da limitação e finitude humanas vertidas em voluntária conexão a um mundo olímpico, mitológico; plasmar-se-ão na musivária tardia com «maior inércia da forma e maior dinamismo do conteúdo», como observou J.MACIEL⁸ e, sobreviverão metamorfoseadas em esquemas visuais novos por modo a poder dizer-se, com E.PANOFISKY, que se «transformou a história da mitologia numa alegoria da salvação». ●

Bibliografia

GEORGOUDI, Stella, 'Le sacrifice en Grece ancienne, rite fondamental d' une religion polythéiste', in 'Religions & Histoire', nº 14, mai-juin, (Dijon), ed. Faton, 2007.

MACIEL, M. Justino, 'Entre Constâncio II e Juliano', in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Cognição e Linguagem*, nº13, ed. Colibri, Lisboa, 2000.

OLIVEIRA MARTINS, *História da Civilização Ibérica*, Pub.Europa-América, ed.Livros de Bolso, nº 387, Lisboa.

PANOFISKY, Erwin, 'A perspectiva como forma simbólica', ed.70, Lisboa, 1993.

PANOFISKY, Erwin, *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos do Renascimento*, ed. Estampa, Lisboa, 1995.